



Postmodernismo y novela española

Grubbe, Vibeke

Published in:
R I D S

Publication date:
1996

Citation for published version (APA):
Grubbe, V. (1996). Postmodernismo y novela española. *R I D S*, (137), 1-33.

RIDS

Nummer 137

december 1996

Vibeke Grubbe

POSTMODERNISMO Y NOVELA ESPAÑOLA

ROMANSK INSTITUT
Københavns Universitet
Njalsgade 80
2300 Kbh. S.

En 1993 el escritor Eduardo Mendoza no duda en afirmar que la novela española actual forma parte de

«un movimiento literario que a menudo se ha bautizado con el nombre de posmoderno, un término que en sus inicios llevaba implícita una connotación peyorativa, como suele ocurrir siempre que se bautiza un movimiento o una escuela, pero que según entiendo, ha ido perdiendo aristas y ha acabado recibiendo la aceptación general. En este movimiento literario, y aunque nos cueste creerlo, la narrativa española ha tenido un papel protagonista en Europa» (Mendoza 1993: p.3).

Aunque esta nomenclatura sí puede ser adecuada, resulta sin embargo mucho más problemática de lo que da a entender Mendoza, pues como ya es un tópico anotar al comienzo de cualquier discusión sobre el posmodernismo, este concepto se ha prestado, desde que empezó a emplearse en los Estados Unidos en los años 60, a una variedad de definiciones muchas veces incompatibles entre sí. Y hablando de la novela española, el término de posmodernismo también se ha utilizado para caracterizar a la narrativa experimental inmediatamente

anterior a la actual y en muchos aspectos casi antagónica a ésta. Esta situación podría invitarnos a la solución expedita de rechazar sin más la utilización del término. La inconveniencia de esta solución es que tendería al mismo tiempo a soslayar la posibilidad de estudiar la novelística española dentro de aquel contexto cultural más amplio al que se refiere el concepto de posmodernismo, por muy difuso que sea. Una alternativa podría consistir en trazar una delimitación más concisa de las varias modalidades que a todas luces se esconden bajo el mismo rótulo de posmodernismo, y sólo después de esto tratar de establecer las posibles correspondencias dentro de la novela española. Es lo que voy a intentar en este trabajo. Para lo que concierne al concepto internacional del posmodernismo, me basaré fundamentalmente en los estudios de conjunto que ya han llevado a cabo investigadores como Huyssen (1984), Bertens (1986), McCaffery (1986) y otros, que permiten sacar algunas conclusiones bastante nítidas en cuanto a una periodización y definición de las distintas modalidades del concepto. Luego cotejaré éstas con las corrientes coetáneas dentro de la novelística española para examinar en qué medida podemos hablar de una evolución paralela, y en conexión con esto apuntaré cuál ha sido la nomenclatura utilizada para designar las etapas sucesivas de la novela española. Como el propósito inicial de esta indagación ha sido examinar la conveniencia de definir a la novela española actual como posmodernista, dedicaré al final algo más de atención a ella para esbozar los posibles rasgos claves que nos permitirían una interpretación de esta índole.

Posmodernidad o posmodernismo

Pues bien, en primer lugar se puede afirmar que no hay una demarcación concisa entre los términos *posmodernidad* y *posmodernismo*, y sus derivados respectivos. Muchos críticos los utilizan como sinónimos aunque normalmente con una preferencia por uno u otro. El crítico español Francisco Rico (1991)

opina que: «...*posmodernidad* parece designación preferible a *posmodernismo*, cuyo mismo regusto normativo lo convierte en un *ismo* más, en otra fase de las vanguardias. *Posmodernidad* describe; se diría que *posmodernismo* prescribe» (p.87). Una definición algo insólita, pues la distinción habitual, cuando la hay, es emplear *posmodernidad/posmoderno* para hablar de la cultura epocal en sentido vasto, y *posmodernismo/posmodernista* para la producción estética (Waage Petersen 1995: p.331). En lo siguiente me acogeré a este uso.

Tardomodernismos y posmodernismos

En segundo lugar, un paso absolutamente imprescindible para sobreponerse a la confusión que suscita la multivocidad del posmodernismo, es situarlo dentro de una perspectiva cronológica. Lo hace en parte Bertens (1986) que empieza afirmando que «it seems evident to me ... that there is more than one Post-modernism» (p.10), y luego divide su análisis de la evolución filosófico-cultural del concepto en fases cronológicas consecutivas, pero al llegar a la literatura se limita a distinguir un modo narrativo no referencial de otro referencial, sin adscribirlos a dos momentos distintos (pp.35-38, y pp.47-48). No obstante, puede establecerse una cronología también para la narrativa, como lo demuestra McCaffery (1986), que concuerda *grosso modo* con Bertens al hacer una división en dos fases principales, una que abarca desde la segunda mitad de los 50 hasta mediados de los 70, y otra que llega desde entonces hasta ahora. Las mismas dos fases son detectadas por Huyssen (1984: pp.210-211) y Picó (1988) que lo hacen tomando en cuenta una praxis cultural más amplia. Además, dentro de cada una de estas dos fases se perfilan a su vez dos modalidades distintas, sucesivas en la primera fase, y parcialmente coincidentes en la segunda.

Hay una discusión todavía no resuelta sobre si las dos modalidades de la primera fase deben interpretarse mejor como manifestaciones tardías del modernismo (véase p.ej. Mephram 1991: pp.153-155). Huyssen, como veremos

luego, aporta argumentos que a mí me parecen convincentes para una clasificación así, aunque no utiliza el término *tardomodernismo*, propuesto entre otros por Charles Jencks en 1980, quizás porque el concepto de Jencks ha sido criticado por falta de consistencia p.ej. por Calinescu (1990). Sin embargo, el término en sí nos puede ofrecer una posibilidad conveniente para salir del marasmo terminológico reinante, y como tal lo utilizaré en lo siguiente.

Tardomodernismo "vanguardista"

La primera modalidad cronológica del posmodernismo o tardomodernismo, como prefiero llamarlo, es la que podríamos llamar "vanguardista". Se originó a mediados de los 50 en los Estados Unidos con la *generación beat*, pero fue en la primera mitad de los 60 cuando alcanzó su fisonomía más característica. Al mismo tiempo se extendió a Europa, y llegó a su punto culminante con la rebelión estudiantil del 68. Abarcó una gama variada de posturas contestatarias hacia lo que se percibía como un logocentrismo imperialista de la modernidad occidental. Los detonantes serían por un lado la erupción de una cultura juvenil diferenciada que se enfrentó con los valores puritanos y pequeñoburgueses de la generación mayor, en primer lugar con la represión sexual. Y por otro lado una repulsa creciente frente a la prepotencia neocolonizadora de los EEUU que llegó a su paroxismo con la guerra de Vietnam, y que acarreó una ola de solidaridad hacia el tercer mundo encarnado en la figura de Che Guevara. El resultado fue una reivindicación de alternativas culturales no capitalistas combinada con una demanda impetuosa de liberación sexual y un repudio iconoclasta del concepto elitista del arte modernista. Un cóctel explosivo que se plasmó en una exaltación de lo irracional que experimentaba con diversas formas de primitivismo, misticismo, pulsación libidinal, etcétera.

Este movimiento fue bautizado con el nombre de posmodernista por críticos norteamericanos como Fiedler y Susan Sontag que lo concibieron como

un ataque frontal contra un tipo institucionalizado del modernismo que era el que predominaba en los EEUU. Mas desde una perspectiva europea, esta rebelión contracultural se deja percibir más bien como una continuación de la vertiente vanguardista del modernismo con la que comparte, entre otras cosas, una perspectiva iconoclasta y utópica (Huyssen 1984: p. 201-210), o como lo parafrasea McCaffery (1986) "the push to test new forms of expression, to examine conventions and solutions critically and seek new answers" (p.xx).

Tardomodernismo "deconstruccionista"

La segunda modalidad del posmodernismo, que llamaré tardomodernismo "deconstruccionista", puede verse en gran medida como una consecuencia del desencanto posterior al mayo del 68 en combinación con la influencia del postestructuralismo francés y el deconstruccionismo norteamericano. Estas teorías llevan el paradigma semiótico hasta un relativismo cognitivo radical según el cual nuestra experiencia tanto del mundo como de nosotros mismos siempre está mediada por lenguajes semióticos a un tiempo arbitrarios y convencionales. Por eso no basta con denunciar la falacia ideológica puesta en evidencia ya por la teoría marxista, como lo había hecho el tardomodernismo vanguardista. Ahora hay que asumir además la futilidad intrínseca de cualquier intento de alcanzar una autenticidad objetiva o subjetiva. La realidad, la historia, y el yo son todas construcciones textuales que se pueden manipular a voluntad. La narrativa del tardomodernismo deconstruccionista se vuelca en una metatextualidad obsesiva. Se procede a un desmantelamiento cada vez más despiadado del tejido narrativo, conceptual e incluso idiomático de los textos narrativos para poner al desnudo su carácter artificial. Y aunque muchas veces quedan vestigios perceptibles de una crítica ideológica, la preocupación predominante es la problemática textual en sí.

A lo largo de los años 70 y 80 se ha desarrollado un debate intenso sobre

estos postulados en las esferas universitarias, donde el concepto de posmodernismo se asocia fundamentalmente a esta modalidad. Huyssen, no obstante, - y con razón creo - insiste otra vez en ubicar este tipo de posmodernismo ligado al postestructuralismo dentro del modernismo, y esta vez en su versión elitista, porque "su desplazamiento de lo revolucionario y lo político hacia la estética" le hace equivalente a "un nuevo arte por amor al arte" (Huyssen 1984: pp.225 y sgtes.)

Posmodernismo "reconstruccionista"

A mediados de los 70 empieza a producirse un deslizamiento hacia una tercera variante "reconstruccionista" del posmodernismo, que esta vez sí se separa del paradigma del modernismo. La creciente preocupación por la amenaza de una catástrofe ecológica y el deterioro del medio ambiente acreció todavía más la crisis de los valores de la modernidad, y ya no solamente en sus pretensiones de universalidad imperialista, sino también en su confianza en el progreso. Como consecuencia de ello, el posmodernismo reconstruccionista sustituyó las grandes propuestas utópicas por una ética pragmática, más modesta, de la vida diaria, y la perspectiva empezó a volverse hacia atrás para buscar raíces del pasado en vez de dar recetas de futuro. Además, la necesidad de forjarse un contexto en el que reconocerse de nuevo llevó a una reintegración de las estructuras narrativas y de una mimesis parcial, pero se siguió insistiendo, aunque más discretamente, en la ficcionalidad esencial de lo narrado para evitar recaer en una ingenuidad ontológica ya no posible de sostener.

McCaffery (1986) habla de un "experimental realism" (p.xxvii). Ihab Hassan (1987), uno de los grandes pioneros del posmodernismo, vaticina que ya es tiempo de "provisional reconstructions, pragmatic remythifications" y "effective choices, contexts of desirable action" (pp.204-205). Y Huyssen (1984) detecta «una sensibilidad posmoderna ... que plantea la cuestión de la tradición

y conservación cultural del modo más fundamental, como problema estético y político ... que actúa en un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la conservación y la renovación, entre la cultura de masas y el arte de élite» (p.236).

Posmodernismo "eclectico"

Finalmente, existe una cuarta modalidad del posmodernismo que creo debe considerarse como una variante del posmodernismo que he llamado reconstruccionista. Coincide en parte con él, tanto en sus planteamientos como en el tiempo, aunque se sirve de una estilística distinta. Toma cuerpo primero en la arquitectura, y su base teórica es *The Language of Postmodern Architecture* (1977) de Charles Jencks. Llega a cobrar gran popularidad sobre todo en la primera mitad de los 80 en que se propaga a las demás artes visuales. Surge de un rechazo del *estilo internacional* arquitectónico entendido como sinónimo del modernismo abstracto. Reivindica una vuelta a un entorno provisto de señas de identidad expresadas por medio de una ornamentación simbólica sacada de una pluralidad de legados históricos, peculiarismos locales e iconografía popular. Se propone así contribuir a una reconstrucción, ecléctica y teñida de una leve ironía, de las raíces culturales de la comunidad social, sin mesianismo utópico, pero sí con un deseo de convivir lo mejor posible con un mundo problemático. Bajo el lema de «todo vale» y a la búsqueda de una *nueva sensibilidad* emotiva, este tipo de posmodernismo ha llegado a acuñar un estilo neo-kitch inconfundible que muchos críticos han tachado de puro comercialismo facilón muy a tono con el neoliberalismo de los 80.

A nivel de la calle el posmodernismo se identifica con esta modalidad, y muchas veces es despachado hoy como una moda pasajera de los 80, que ya pasó a mejor vida. Los juicios despectivos que ha merecido el término posmodernismo, se deben a su asociación con los excesos de este tipo de

posmodernismo. Huyssen p.ej., tan partidario por otra parte de la modalidad reconstruccionista del posmodernismo, critica a la Séptima Documenta de Kassel, del año 1982, que para él presenta una encarnación de este tipo posmodernista, por ser un «simulacro estético perfecto: eclecticismo superficial combinado con amnesia estética e ilusiones de grandeza. Representa el tipo de restauración posmoderna de un modernismo domesticado que parece estar ganando terreno en la era de Kohl-Thatcher-Reagan» (Huyssen 1984: p.192).

Un posmodernismo español: *La Movida*

En España la asimilación entre posmodernismo y lo que he llamado su modalidad ecléctica, es incluso más fuerte que en otras partes. Pues para la mayoría de los españoles el posmodernismo es más o menos sinónimo con la famosa *Movida* madrileña de la primera mitad de los 80, que tal vez fue la manifestación artística y cultural más completa del posmodernismo ecléctico. Así una periodista de New York Times habló en 1984 de «Madrid as the new cultural Mecca» (Amell 1990: p.11), y en 1989 el filósofo italiano Gianni Vattimo no se quedó corto al aventurar que «Madrid è forse oggi la capitale del secolo XX como Parigi lo era del secolo XIX» (Villanueva et al. 1992: p.6). Fuera de España el posmodernismo español tipo *movida* es conocido sobre todo gracias a su exponente más famoso, el cineasta Pedro Almodóvar, que sigue gozando de una acogida entusiasta en los círculos culturales internacionales.

¿Cuál será el posmodernismo del futuro?

A pesar de la evidente continuidad evolutiva que existe entre estos tipos distintos del posmodernismo, la pluralidad de significados del término, en gran medida contrapuestos, que acabo de resumir, constituye a todas luces un serio inconveniente para su uso, y muchos críticos tienden a esquivarlo por esta razón. La profusión con la que se ha empleado en el debate cultural de las últimas

décadas, parece sin embargo haberlo cementado de modo irreversible, pero es casi inevitable que en un futuro se deba restringir su campo referencial. Solo el tiempo dirá cuál de los distintos usos va a imponerse a la larga. Los candidatos más serios en este momento son las acepciones segunda y cuarta, dado su uso en el lenguaje académico y en el popular respectivamente. Otro factor que sin duda va a influir también, es cómo se resolverá el debate sobre la línea divisoria entre modernidad y posmodernidad.

Personalmente estoy de acuerdo con Huyssen cuando destaca la presencia o ausencia de una dimensión utópica o *telos* progresivo como el rasgo distintivo más importante entre el paradigma moderno y el posmoderno tanto desde un punto de vista histórico como ideológico (Huyssen 1984: p.237). La crítica del logocentrismo y el relativismo semiótico por supuesto también son rasgos importantes, aunque no primordiales, y los dos, no cabe duda, entran de lleno en el paradigma posmoderno.

Por esta razón me acojo también a su conclusión terminológica implícita de que el posmodernismo en sentido propio es el que se inicia a mediados de los 70, o sea, la modalidad que he llamado "reconstruccionista", y que de aquí en adelante llamaré posmodernismo a secas. Además propongo, como ya he anticipado, que el posmodernismo tipo *movida* se interprete como una sub-tendencia específica del posmodernismo actual, y que los posmodernismos anteriores sean rebautizados tardomodernismos.

Narrativa tardomodernista en España

Si ahora volvemos la mirada a España para saber qué fue lo que ocurrió allí en esas décadas, veremos que allí también se empezó a notar un malestar juvenil pronunciado frente a la cultura e ideología del *establishment*, en este caso la dictadura del general Franco. El estallido de la rebelión estudiantil de 1956 se constituyó en el arranque emblemático de una oposición encarnizada hacia el

régimen franquista por parte de la juventud intelectual del mundo universitario y de la vida cultural. La segunda novela de Juan Goytisolo (n. 1931), *Juegos de manos* de 1954, nos ofrece un testimonio revelador del cariz generacional bastante confuso que presentó en sus comienzos esta revuelta, la cual, sin embargo, dadas las circunstancias particulares de España por aquel entonces, no tardó en volverse mucho más directamente politizada que en otras partes. Esto trajo consigo que p.ej. la liberación sexual, que en el resto del mundo occidental jugó un papel central, fue relegada en un primer momento a un segundo término casi inexistente. La feroz censura clerical de aquellos años también contribuyó a esto.

En la novelística ese malestar politizado se plasmó en un realismo social en el que la voluntad de denuncia sociopolítica llegó a predominar hasta el punto de sacrificar la expresión artística que -en un intento antielitista, frustrado por cierto, de contactar con un público amplio sin tradición por la lectura literaria- fue reducida adrede a la máxima sencillez comunicativa.

La novela *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos (1924-1964) marcó el momento de ruptura con este reduccionismo temático y sobre todo con el populismo expresivo. Ensanchó la crítica ideológica para que incluyera también aspectos culturales e históricos, y volvió a poner el acento en la escritura literaria al servirse de una vasta gama de procedimientos estructurales e idiomáticos sofisticados. La novela obtuvo una fuerte resonancia inmediata tanto en España como en Latinoamérica. El *boom* novelístico latinoamericano de los años 60 se produjo en parte bajo su influencia, y en España dio lugar en los años siguientes a un viraje decisivo hacia una renovación intensa de las formas expresivas y hacia una crítica ideológica mucho más extensiva, sin que esto significara que los escritores de la generación del 50 que protagonizaron el vanguardismo de los 50 y los 60, se desdijeran de su compromiso político.

La nueva tendencia encontró su expresión más destacada en la novela

Señas de identidad (1966) de Juan Goytisolo, y sus novelas siguientes, *La reivindicación del conde don Julián* (1970), *Juan sin Tierra* (1975), y *Makbara* (1980), podrían clasificarse también dentro de esta línea, o quizás mejor a horcajadas entre el tardomodernismo vanguardista y el deconstruccionista, dado que combinan un experimentalismo pronunciado con una fuerte carga utópica, muy dentro de los postulados de Deleuze y Guattari (Grubbe 1981: pp.3-4).

En España también el tardomodernismo deconstruccionista tomó el relevo del vanguardismo hacia 1970, cuando el compromiso posmoderno político explícito dio paso a una experimentación formal en la que la deconstrucción cada vez más atrevida de la textura literaria tradicional llegó a instalarse como preocupación predominante. Las densas novelas míticas de Juan Benet (1927-1993), *Volverás a Región* (1968) y *Una meditación* (1970), fueron consideradas como quintaesencia de la nueva tendencia, y su autor fue consagrado como ídolo por los "novísimos" escritores de la generación del 68 que empezaron a darse a conocer en estos años.

En realidad, más que el propio Benet fueron ellos, capitaneados por el poeta y crítico Pere Gimferrer, los que bajo la influencia del postestructuralismo francés se proclamaron campeones de manera programática de una metaficción separada de la realidad turbulenta de aquellos años inquietos ante la muerte inminente del dictador. La excepción más conspicua a la despolitización generalizada de los "novísimos" fue Manuel Vázquez Montalbán (Sanz Villanueva 1984: pp.176-177).

Nomenclatura del tardomodernismo español

En la crítica literaria española las tendencias que acabo de resumir, suelen rubricarse bajo epígrafes como novela social, renovación y experimentación respectivamente, siguiendo la nomenclatura empleada por Sanz Villanueva (1984: véase p.ej. p.499). Pero Bértolo (1989, en Villanueva et al. 1992: p.293)

prefiere hablar de realismo a secas y ruptura con el realismo, mientras Rico (1991, en Villanueva et al. 1992: p.88) generaliza el término de vanguardia para el período entero, subdividiéndolo luego en una etapa de literatura social y otra de experimentalismo. Otras matizaciones se encuentran por todas partes.

Cuando el concepto de posmodernismo empezó a aplicarse a la novela española en la segunda mitad de los 80, fue utilizado para designar la etapa de renovación y sobre todo la de experimentación, de acuerdo con el uso predominante por aquel entonces en la crítica internacional, y Juan Goytisolo es sin duda el autor más estudiado al respecto. Iris M. Zavala (1988: sobre todo pp.101-106) discute los «(Mis-)Uses of the Post-Modern» en relación con la novela de los 60 fundamentalmente, basándose en autores como Juan Goytisolo, Juan Benet entre otros, y arguye que en el ámbito hispánico se encuentra una dimensión subversiva primordial tanto en el modernismo como en el pretendido posmodernismo, por lo que estima inexistente la pretendida ruptura entre los dos. Pero claro, en otro ensayo del mismo libro, Julio Ortega (1988: pp.196-198) llega a la conclusión opuesta, citando a Juan Goytisolo, y a Julian Ríos, entre los posmodernistas hispánicos más destacados. Para Gonzalo Navajas (1987) la novela española posmodernista se identifica principalmente con la etapa deconstruccionista de los 70, representada sobre todo por autores de la generación del 50 como Juan y Luis Goytisolo, Juan Benet y otros. Más ejemplos se podrían traer, pero como veremos más adelante, esta acepción del posmodernismo se ha ido deslizando desde entonces a favor de una identificación preferente con la novela actual.

Narrativa posmodernista española

Ya comenté cómo la generación del 68, que más tarde va a dominar la narrativa posmodernista española en los años 80, se adhirió en una primera fase calurosamente al tardomodernismo deconstruccionista, que siguió siendo la tónica

reinante hasta mediados de los 70, cuando la novela metaliteraria experimental ya había llegado a una descomposición totalmente indigesta.

En este panorama la irrupción revulsiva de una novela histórico-política de suspense divertidísima y virtuosamente escrita, a saber, la primera novela de Eduardo Mendoza (n. 1943), *La verdad sobre el caso Savolta* (1975, premio de la Crítica), fue acogida con alivio y entusiasmo tanto por el público como por la crítica. Prueba de esto es el hecho de que ya en 1988 se habían vendido 200.000 ejemplares en España (Roca 1988: p.124). Hoy se considera de manera unánime como el hito inaugural de la etapa actual de la novela española.

Por razones coyunturales de la Transición la capacidad editorial fue saturada, sin embargo, en los años siguientes por una avalancha de obras políticas circunstanciales, de modo que hubo que esperar hasta 1979 para que se confirmara la nueva tendencia a una reconciliación con la tradición narrativa convenientemente renovada. La canonización de la serie policíaca *Carvalho* de Manuel Vazquez Montalbán (n. 1939), galardonada este año con el Premio Planeta concedido a *Los mares del sur*, y el estreno de dos escritoras de talante muy distinto, pero igual de significativas, Rosa Montero (n. 1951) con *Crónica del desamor* y Soledad Puértolas (n. 1947) con *El bandido doblemente armado*, marcan el afianzamiento de una nueva sensibilidad literaria en el umbral de la década de los 80.

En la segunda mitad de los 80 el posmodernismo narrativo llega a su eclosión plena cuando escritores que habían iniciado su carrera bajo la influencia del tardomodernismo deconstruccionista, empezaron a publicar novelas resueltamente posmodernistas como *El hombre sentimental* (1986) de Javier Marías (n. 1951), *Historia de un idiota contada por él mismo, o El contenido de la felicidad* (1986) de Félix de Azúa (n. 1944), y *El desorden de tu nombre* (1988) de Juan José Millás (n. 1946). Y en 1987 un autor algo más joven, Antonio Muñoz Molina (n.1956), publica su segunda novela *El invierno en*

Lisboa (premio de la Crítica y premio Nacional de Literatura), que llega a tener un éxito fulminante -140.000 ejemplares vendidos en 1995 (*El País*, 9-VI-1995, p.95)- con su preciosa historia de amor y acción inspirada en la legendaria película *Casablanca*.

En la primera mitad de los 90 la novela posmodernista alcanza su cénit con obras magistrales p.ej. como *Galíndez* (1990, Premio Europeo de Literatura 1992) de Manuel Vázquez Montalbán, *El jinete polaco* (1991, premio Nacional de Literatura) de Antonio Muñoz Molina, *El corazón tan blanco* (1992, premio de la Crítica) y *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994, premio Fastenrath de la Real Academia Española a la obra más innovadora del año) de Javier Marías. Además, en 1995 Muñoz Molina ya entra como el miembro más joven en la Real Academia Española, y en el mismo año 1995 Vázquez Montalbán es elevado a rango de clásico contemporáneo con el Premio Nacional de las Letras, que se otorga a la obra entera de un escritor.

Dentro de este panorama la subtendencia del posmodernismo tipo *movida* juega un papel totalmente secundario. Está representada sobre todo por Jesús Ferrero (n.1952), cuya novela *Belver Yin* (1981) gozó en su momento de un verdadero culto en los ambientes contraculturales de España, y por Terenci Moix (n. 1943). La nómina sería bastante más abultada si diéramos fe a los críticos españoles que suelen hacer alusión a la *movida* o lo *ligh*t cada vez que una novela les parece lo suficientemente insípida. Yo por mi parte prefiero reservar esta categoría a las novelas que se inscriben en la estilística *kitch* tan particular del eclecticismo.

Volviendo a la corriente central de la novela española posmodernista a secas, resulta significativo ver cómo está gozando de una acogida inusitada en el extranjero donde las traducciones aparecen con una regularidad nunca disfrutada antes por la literatura española. Creo que esto puede ser tomado como un indicio de que ha logrado un alto grado de sintonización con la crítica y el

público, o dicho de otro modo, que haya logrado de una manera excepcional plasmar una nueva sensibilidad compartida a escala internacional. La razón podría ser que en España, debido al conservadurismo anacrónico del franquismo, varios de los cambios socioculturales que han contribuido a modelar una nueva mentalidad occidental, hayan tenido lugar luego en un lapso de tiempo tan comprimido que los síntomas se hayan sentido con más fuerza en España que en otras partes.

La nueva sensibilidad

Pero, ¿en qué consiste esta nueva sensibilidad y cómo se ha manifestado en la nueva narrativa? En primer lugar salta a la vista la vuelta a un universo ficcional coherente basado en una mimesis realista en sentido amplio, ya que las fronteras de la realidad se han ensanchado sintomáticamente a abrazar también sin distinción todo tipo de realidades psíquicas y culturales no tangibles como la ensoñación, el mito, etcétera. Al mismo tiempo se trata en la mayoría de las veces de una mimesis digamos construccionista cuyo carácter de artificio ficcional se subraya por medio de una serie de procedimientos desrealizantes, entre los que el mestizaje de géneros narrativos convencionales remozados, la estilización geométrica de la estructura narrativa y la figura de un narrador-autor de lo narrado ocupan un lugar destacado.

Segundo, se suele subrayar la pluralidad de opciones temáticas y estilísticas de la nueva narrativa. Los propios novelistas son los primeros en sostener que no existen escuelas ni tendencias compartidas, sino que cada cual va por su propio camino con total libertad ahora que las grandes ideologías han muerto. Esta disparidad no es, sin embargo, tan grande como a primera vista parece, puesto que en seguida se añade que la nueva novela se ciñe con preferencia a ambientes intimistas, ensimismándose en problemas de identidad o de conciencia, sin prestar atención a preocupaciones más colectivas.

Ultimamente se ha hablado mucho de la necesidad de volver a un compromiso ético. Creo, sin embargo, que ha estado muy presente desde el comienzo una tal dimensión ética, de sesgo pragmático, que se podría definir como lo hace Eduardo Mendoza por la boca de uno de los personajes de *La verdad sobre el caso Savolta*: «la misión de todos y cada uno de nosotros no es luchar por la libertad o el progreso, en abstracto, que son palabras huecas, sino contribuir a crear unas condiciones futuras que permitan a la humanidad una vida mejor en un mundo de horizontes amplios y claros» (Mendoza 1975: p.71).

Tercero, la presencia actual de toda una pléyade de narradoras jóvenes que escriben en pie de igualdad con sus colegas varones, es una novedad en España. Es una manifestación más de las grandes mejoras en las condiciones de la mujer española que ha acarreado la democracia, pero al mismo tiempo es un rasgo central del posmodernismo, iniciado ya durante el tardomodernismo vanguardista. La nueva sensibilidad demuestra una clara tendencia o bien a valorizar lo femenino a expensas de lo masculino, o bien a fusionar los dos en un ideal andrógino. La abundancia de mujeres fuertes y hombres débiles, enfocados desde su intimidad, es una característica compartida por las novelas escritas por ambos sexos, y la exploración de los roles sexuales y el cuestionamiento de los grandes mitos de amor son temas recurrentes que pueden interpretarse también desde la misma perspectiva, a saber, la búsqueda de unas pautas de conducta más adecuadas para conseguir una convivencia más satisfactoria. O sea, construirse una nueva ética pragmática basada en una nueva sensibilidad.

El término posmodernista y la novela española de los 80

Todos los críticos que se han acercado a la nueva narrativa española, están más o menos de acuerdo en señalar las características que acabo de enumerar, pero muchas veces sin ver la coherencia interna entre ellas ni su dependencia común

del ideario posmodernista.

Esto se puede apreciar en el último tomo, el 9, titulado *Los Nuevos Nombres 1975-1990* de la serie *Historia y crítica de la literatura española*, que apareció en 1991 (Villanueva et al. 1992), y que en este momento es la fuente de información e interpretación de más autoridad sobre la nueva narrativa española. La urgencia de editar este tomo solamente diez años después de haberse terminado el anterior tomo 8 sobre el período 1939-1980 (Ynduráin 1980) es en sí mismo una muestra de la inusitada importancia de la producción literaria actual. La vaguedad del título escogido es sintomática de la confusión que reina en torno al término posmodernismo, y tanto más llamativo dado que el mismo editor general de la serie, Francisco Rico, en un ensayo suyo incluido en el libro, no duda en emplear el término «posmoderno» como rótulo general del período (Rico 1991, en Villanueva et al. 1992: p.87). Otros contribuyentes al mismo tomo, sin embargo, se muestran reticentes frente al concepto, que según parece identifican más o menos con la versión que he llamado ecléctica o tipo *movida*, tomando como base la caracterización de *pensiero débole* promovida por Vattimo. Lo raro es que a pesar de sus reparos y disgustos todos empiezan o terminan constatando el carácter posmodernista de la novela actual - o de una parte significativa de ella-, aunque sin decidirse a llamarla así sin más (Villanueva et al. 1992: (Villanueva 1987:) pp.12, 31-32, 36-38, (Mainer 1988:) pp.59, (Mainer 1990:) pp.66-67 y sigs., (Sanz Villanueva 1991:) pp.267-273, (Villanueva 1987:) pp.285-286, (Bértolo 1989): p.295 y 299). Curiosamente, el único que no utiliza en absoluto el término posmodernismo es Murillo (1988), quien por otra parte es el defensor más fervoroso de los rasgos posmodernistas de la nueva novela (en Villanueva et al. 1992: pp.209-305).

Sin embargo, fuera de los círculos universitarios el nuevo rótulo ha contado con partidarios cualificados desde un momento temprano. P. ej. el influyente crítico literario, Rafael Conte, quien llegó a llamar posmodernista a

la nueva novela española en su totalidad ya en 1988 (Conte 1988: p.9), y Eduardo Mendoza, el pionero del posmodernismo narrativo en España, a quien cité al principio de este trabajo, no tardó en afirmar en 1986 que «mi última novela [i.e. *La ciudad de los prodigios*] es posmoderna» (Mendoza 1986: p.142). Podrían, sin duda, encontrarse otros ejemplos más recientes, pero me limito a citar estos dos por ser los más tempranos que he encontrado.

A modo de conclusión: la sorprendente sincronía española

De todo lo que precede creo que se puede sacar una conclusión bastante sorprendente, y es que sea cual sea la terminología que prefiramos emplear, parece evidente que las tendencias novelísticas españolas de aquellos años presentan una sincronía asombrosa con lo que ocurre en el resto del mundo occidental, tanto en sus posturas contestatarias básicas como en las fechas principales de evolución. Dada la excepcionalidad de las circunstancias políticas españolas bajo el franquismo, hubiéramos podido esperar una discrepancia mucho más pronunciada, pero en realidad se reduce a una mayor insistencia en el aspecto político de la contestación, que fuera de España presentaba matices más variados.

Esta sincronía, palpable incluso en una época de fuerte anomalía como lo fue el franquismo, demuestra la conveniencia de no aislar el estudio de la literatura española a un contexto nacional demasiado estrecho. No importa que las vías de transmisión cultural no sean siempre fáciles de rastrear, ni que en la mayoría de los casos tal vez no se trate de una influencia directa, sino más bien de un ambiente algo amorfo de vivencias impactantes compartidas por la comunidad occidental. O como lo expresa Steve Katz: «I don't think the ideas were "in the air" ... rather, all of us found ourselves at the same stoplights in different cities at the same time. When the lights changed, we all crossed the streets» (Mc Hale 1987: p.3).

La importancia del fenómeno reside en que una interpretación a la luz de un contexto cultural internacional de la novelística española tal vez nos permitirá una visión más nítida de cuáles son sus rasgos más importantes. Y esto puede ser una ayuda valiosa, especialmente cuando queremos estudiar la literatura estrictamente actual, porque puede mitigar las dificultades consabidas de la falta de perspectiva temporal. En vez de desechar el término y concepto de posmodernismo por la confusión que a primera vista ofrece, será más profitable a mi modo de ver profundizar en él, tanto para sacar partido de las posibilidades interpretativas que ya nos brinda, como para cooperar a afinar su contenido por medio de estudios empíricos cada vez más pormenorizados.

BIBLIOGRAFÍA:

Amell 1990, Samuel (ed.): «Introducción» a *Literature, the Arts, and Democracy. Spain in the Eighties*, New Jersey, pp.11-15.

Bertens 1986, Hans: «The postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism: An Introductory Survey», en **Fokkema & Bertens 1986**, Douwe & Hans (ed.): *Approaching Postmodernism*, Amsterdam, pp.9-51.

Bértolo 1989, Constantino: «Introducción a la narrativa española actual» en *Revista de Occidente* 98-99; recogido en parte en **Villanueva et al. 1992**, pp.292-299 (cito por esta edición).

Calinescu 1990, Matei: «Modernism, Late Modernism, Postmodernism» en **Zadworna-Fjellestad 1990**, Danuta (ed.): *Criticism in the Twilight Zone: Postmodern Perspectives on Literature and Politics*, Stockholm, pp.52-61.

Conte 1988, Rafael: «La littérature espagnole en liberté» en *La Quinzaine littéraire* 507, N° spécial: *Ecrivains d'Espagne aujourd'hui*, abril 1988, pp.8-9.

Grubbe 1981, Vibeke: *Juan Goytisolo: Makbara (1980). En neoanarkistisk nomandeutopi*, (RIDS 94), Universidad de Copenhague.

Hassan 1987, Ihab: «Making Sense: The Trials of Postmodern Discourse» en *New Literary History* 18; recogido en **Hassan 1987**, Ihab: *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio, pp.191-213 (cito por esta edición).

Huyssen 1984, Andreas: «Mapping the postmodern» en: *New German Critique*, núm. 33; traducción española: «Cartografía del postmodernismo», en **Picó 1988**, Josep (ed.): *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, pp.189-248 (cito por esta edición).

Mainer 1988, José-Carlos: «1975-1985: Los poderes del pasado» en **Amell & Castañeda 1988**, Samuel & S.G. (eds.): *La cultura española en el posfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*, Madrid; traducción inglesa en **Amell 1990**, Samuel (ed.): *Literature, the Arts, and Democracy. Spain in the Eighties*, USA; recogido en **Villanueva et al. 1992**, pp.54-63 (cito por esta edición).

Mainer 1990, José-Carlos: «1985-1990: cinco años más», ponencia de apertura del Congreso de la Universidad del Estado de Ohio; recogido en **Villanueva et al. 1992**, pp.63-72 (cito por esta edición).

McCaffery 1986, Larry (ed.): «Introduction» a *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*, Connecticut, pp.xi-xxviii.

McHale 1987, Brian: *Postmodernist Fiction*, Cambridge.

Mendoza 1975, Eduardo: *La verdad sobre el caso Savolta*, Barcelona.

Mendoza 1986, Eduardo: «Eduardo Mendoza: Mi última novela es posmoderna», entrevista en *Cambio 16*, 9-VI-1986, p.142.

Mendoza 1993, Eduardo: «Mayo del 68 posmoderno», ensayo en *El País, Babelia*, 29-V-1993, pp.2-3.

Mephram 1991, John: «Narratives of Postmodernism», en **Smyth 1991**, Edmund J. (ed.): *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London, pp.138-155

Murillo 1988, Enrique: «La actualidad de la narrativa española», *Diario 16*, 23-IV-1988; recogido en **Villanueva et al. 1992**, pp.299-305 (cito por esta edición).

Navajas 1987, Gonzalo: *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona.

Ortega 1988, Julio: «Postmodernism in Latin America», en **D'haen & Bertens 1988**: , Theo & Hans (eds.): *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam, pp.193-208.

Picó 1988, Josep (ed.): «Introducción» a *Modernidad y posmodernidad*, Madrid, pp.13-50.

Rico 1980, Francisco (ed. gen.): *Historia y crítica de la literatura española*, tomo 8, Barcelona. Véase **Ynduráin 1980**.

Rico 1991, Francisco: «De hoy para mañana: la literatura de la libertad», *El País*, 9-X-1991; recogido en **Villanueva et al. 1992**, pp.86-93 (cito por esta edición).

Rico 1992, Francisco (ed. gen.): *Historia y crítica de la literatura española*, tomo 9, Barcelona. Véase **Villanueva et al. 1992**.

Roca 1988, Javier: «Seis editores en busca de autor», *Cambio 16, Especial: La novela española de la democracia*, 31-X-1988, pp. 124-125.

Sanz Villanueva 1984, Santos: *Historia de la literatura española 6/2. Literatura actual*, Ariel, Barcelona.

Sanz Villanueva 1992, Santos: «La novela» en **Villanueva et al. 1992**, pp.249-284.

Villanueva 1987, Dario: «La novela» en **AA.VV. 1987**: *Letras españolas*, Madrid; recogido en parte en **Villanueva et al. 1992**, pp.287-292.

Villanueva et al. 1992, Dario: *Los nuevos nombres 1975-1990*, en **Rico 1992**.

Waage Petersen 1995, Lene: «Il concetto di postmoderno come categoria storico-letteraria», en *Italianistica scandinavia* 2, Turku, pp.331-339.

Ynduráin 1980, Domingo: *Época contemporánea: 1939-1980* en **Rico 1980**.

Zavala 1988, Iris M.: «On the (Mis-)Uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism Revisited», en **D'haen & Bertens 1988**, Theo & Hans (eds.): *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam, pp.83-113.